

VIRGINIA WOOLF: LA PROSA LITERARIA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Lucrecia Radyk*

Resumen

El artículo propone un acercamiento de la literatura de Virginia Woolf a la pintura. Plantear relaciones cercanas entre las artes es pertinente desde la conocida frase de Simónides de Ceos: “la poesía es pintura elocuente, la pintura es poesía muda”. En tal contexto, la obra de Virginia Woolf se presenta como uno de los terrenos más propicios para estudiar dichas relaciones, ya que la pintura parece estar omnipresente en ella: más allá de que el estilo de ciertos pasajes de sus relatos y novelas puede asociarse a lo que se denominó “Impresionismo literario”, la pintura deviene un tema recurrente, los pintores habitan tanto su ficción como sus ensayos y el diario personal, donde las galerías de arte suelen hallar un lugar. El interés en estudiar lo anterior debe considerar una cuestión común a ambas artes y central en la estética del período modernista: la representación, qué y cómo se representa. La pregunta de Virginia Woolf sobre “qué es la realidad”, —pregunta que retorna a ella, en una carta, transformada en “¿qué es la vida?”—, sustenta una prosa preciosista, poética, que reúne a la autora de *The Waves* con Walter Pater y reproduce la disolución de las formas narrativas y figurativas tradicionales implícita en el Impresionismo, que dominaba al París decimonónico donde el esteticismo insular halló su expresión germinal.

Palabras clave: relaciones interartísticas – impresionismo literario – Virginia Woolf – Modernismo europeo – *The Waves*

Abstract

The paper offers an examination of the relations between the plastic arts and Virginia Woolf's literature. Since Simonides of Ceos' dictum “painting is mute poetry; poetry a speaking painting”, the study of the relations between the “sister arts” has raised numerous debates. By the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, when Impressionism changed the way in which painting has been conceived until then, and Modernism took over Europe, it is possible to observe a drastic change in these relations. In this context, Virginia Woolf's oeuvre offers a wide range of perspectives to investigate the association of writing with painting, on account of, for example, the depiction of characters that are artists, and of a style that could be labelled “literary impressionism”. She also writes extensively about painters and pictures, not only in her personal diary, but also in her essays and reviews. This article is concerned as well with a *common* interest to both arts, and fundamental to the modernist period: representation, what is to be represented and how it should be done. Woolf's question about “What is reality?” nourishes a poetic prose that brings together the author of *The Waves* with Walter Pater and Aestheticism.

* Lic. en Letras. Doctoranda en el doctorado en Letras de la UNC. lucrecia.radyk@gmail.com.

Enviado: 24/06/2015. Evaluado: 20/07/2015

Key words: interartistic relations – literary impressionism – Virginia Woolf – Modernism – *The Waves*

*Is there, we ask, some secret language which we
feel and see, but never speak, and, if so, could
this be made visible to the eye?*

Virginia Woolf “The Cinema”

Un impresionismo literario

El 13 de abril de 1922 en *The New Age* (1922: 315), “revista semanal de política, literatura y arte,” aparece una reseña desfavorable a *Monday or Tuesday*, volumen de relatos de Virginia Woolf publicado el año anterior.¹ En la reseña se afirma, sin rodeos, que “la señora Woolf tiene una mente desordenada y no sabe escribir.” Para este contemporáneo, los relatos son tan extraños, tan diferentes de la literatura de su tiempo, que acusa a Woolf de confundir la literatura con la matemática, de intentar “hacer en palabras lo que sólo puede hacerse en música o pintura” y llama a su arte “pintura con palabras”. Escrita con claro desprecio hacia la prosa de Woolf, el texto sin embargo es elocuente sobre una coincidencia notable entre las primeras reseñas y las más tardías dedicadas a la escritora con mayor reconocimiento en el canon del Modernismo europeo: en todas ellas se menciona el afán interartístico que ostenta su literatura. Según explica Michael Levenson (1984), durante las primeras décadas del siglo XX, la doctrina literaria no permaneció estrictamente separada de los discursos teóricos sobre la pintura y la escultura, ni tampoco de los discursos filosóficos o religiosos (viii). El Modernismo en literatura se encuentra inmerso en un movimiento general de las artes en el que las fronteras entre ellas y entre los géneros literarios se vuelven imprecisas o, al menos, permeables.² La pregunta subyacente a los nuevos experimentos sería aquella sobre la percepción y la adquisición del conocimiento. Así, mientras Émile Zola describe las pinturas de Édouard Manet en términos de “manchas” y “arreglo de los colores”, en la ficción literaria —en textos como los de Virginia Woolf— se desafían categorías tradicionales como las de representación realista, trama y personaje. Por otra parte, los cambios en la producción artística contemporánea en cuanto a qué y cómo se representa supondrían también una variación en las relaciones entre las artes.

Es importante recordar la pertenencia de Woolf al grupo de Bloomsbury: hombres y mujeres que escribían y pintaban, se definían como activistas políticos y económicos, y han influido en la historia cultural occidental desde entonces (Edel, 1981). Entre ellos, Roger Fry introdujo el Postimpresionismo en Inglaterra y, con él, una nueva estética y forma de concebir la representación de la realidad³ (Bullen, 1988). En su diario personal, Woolf ha registrado algunas de las cuestiones que los ocupaban en los primeros decenios del siglo XX. Así, en la entrada del 16 de julio de 1918 se lee sobre una visita de la escritora a la *National Gallery* de Londres. Los cuadros allí expuestos agitan el “alma estética” de la escritora, que afirma: “insisto, no quiero leer en ellos historias ni emociones ni nada parecido; sólo aquellos cuadros que cautivan mi

sentido plástico de las palabras, hacen que quiera tenerlos como naturalezas muertas en mi novela”⁴ (Woolf, 1983: 168, mi traducción).

En 1918 habían transcurrido ya algunos años desde la primera exposición postimpresionista. Gracias al diario y los ensayos de Woolf, sabemos que en este tiempo la teoría, la crítica y la historia del arte desde la perspectiva formalista que propugnaban tanto Fry como Clive Bell formaban parte de los intereses de la escritora. En consecuencia, no sorprende que Woolf se niegue a leer historias o emociones en los cuadros. Es interesante su anotación sobre el estímulo que éstos representaban para su escritura, así como la mención de que estas descripciones podrían incorporarse a sus novelas. Entonces, ¿de qué manera leer la pintura, el “sentido plástico de las palabras”, en su literatura?

“Kew Gardens” fue publicado por primera vez en 1919 y luego incluido en *Monday or Tuesday*. Se transcribe a continuación el primer párrafo del relato:

Del arriate ovalado surgían quizá cien tallos que se abrían a partir de la mitad en hojas acorazonadas o lanceoladas y desplegaban en la punta pétalos rojos, azules o amarillos, con su superficie salpicada de motas de colores. Y de la palidez roja, azul o verde del cuello emergía una espádice recta y rugosa, cubierta de polvo dorado y ligeramente hinchada en su extremo. Los pétalos eran lo suficientemente grandes para mecerse con la brisa del verano y, cuando se movían, las luces rojas, azules y amarillas se entremezclaban, tiñendo el centímetro de tierra parda que yacía debajo con una mancha de intrincados colores. La luz caía ora sobre el lomo gris y pulido de un guijarro, ora sobre la concha de un caracol con sus vetas circulares de color pardusco, o bien, al alcanzar una gota de lluvia, dilatada con tal intensidad de rojo, azul y amarillo las finas paredes del agua que casi esperaba verlas reventar y desaparecer. Sin embargo, en cuestión de un segundo, la gota cobró una vez más su tono gris plateado, y la luz se posó entonces sobre la carne de una hoja, revelando sus finas nervaduras bajo la superficie, y se movió de nuevo para lanzar sus rayos sobre los vastos espacios verdes bajo la bóveda de hojas acorazonadas y lanceoladas. Luego, la brisa sopló más vivamente en las alturas, y el color centelleó en el aire, en los ojos de los hombres y de las mujeres que paseaban por Kew Gardens en el mes de julio. (Woolf, 2007: 135-6)

En efecto, más allá de que los cruces entre la literatura y la pintura cuentan con un franco auspicio en las reflexiones más teóricas de Woolf, se constata su puesta en práctica en la prosa de sus textos más breves. Ante la evidencia insoslayable de i) la atención a los colores, las formas y las variaciones de la luz; ii) la referencia a un narrador que pone en escena la mirada y registra y comenta su percepción; y iii) la presencia de figuras evanescentes y manchas de intrincados colores, es muy fácil evocar el movimiento pictórico Impresionista. El recurso al Impresionismo literario, entonces, se ofrecería en un primer momento como una perspectiva adecuada de lectura.

Desde Ferdinand Brunetière, a principios de la década del ochenta del siglo XIX, innumerables críticos y especialistas, tanto en arte como en literatura, han asociado determinados estilos literarios con el pictórico, y se ha discutido, incluso, sobre un “Impresionismo literario”. Se ha escrito sobre este tema casi desde el mismo

momento en que surgió este movimiento en pintura, y se ha aplicado a escritores tan dispares como Émile Zola y Katherine Mansfield, si bien algunos críticos consideran que el Impresionismo en pintura y el Impresionismo en literatura deben tratarse y analizarse como fenómenos diferenciados (Brunetière, 1883; Laforgue, 1903: 133-146; Matz, 2001; Parkes, 2011; Peters, 2001; Van Gusteren, 1990).

Ferdinand Brunetière y Jules Laforgue se cuentan entre los primeros teóricos que han hecho referencia a un Impresionismo en literatura. Brunetière lo define como un fenómeno estilístico: un estilo formal con unas características gramaticales determinadas. Su libro es un estudio de la novela contemporánea, francesa pero también inglesa y rusa, y lo escribe a partir de la aversión que le producen las novelas de su época. Entre otras, compara la literatura de Émile Zola con la pintura y con los grabados de Épinal. Se horroriza de su propuesta de un “arte materialista” que sacrifica la forma al sujeto, en donde el dibujo cede frente al color, el sentimiento a la sensación, lo ideal a lo real (Brunetière, 1883: 2ss). El capítulo “*L’Impressionnisme dans le roman*” lo dedica a Alphonse Daudet, cuya novela *Rois en exile* pasa a considerarse como una de las pocas en la que lo nuevo no es completamente execrable, aún cuando presente desaciertos (75-105). Brunetière encuentra que en *Rois en exile* los personajes y su medio han sido descritos con “la fidelidad del pincel”. Sus escenas, explica, no están escritas, sino pintadas, vivas, y concluye que un escritor impresionista es tanto artista como poeta (79-83). A continuación, señala una serie de características de este estilo, que retomará un segmento de la crítica literaria durante todo el siglo XX.⁵ El crítico francés afirma que se trataría de habituar al ojo a ver la mancha y que la mano debe ser capaz de ofrecer a la vista de otro la primera percepción de las cosas; se debe lograr atrapar lo efímero y las impresiones elementales que constituyen una impresión total. Como elementos formales señala el tiempo imperfecto, con el que es posible inmovilizar la duración de las acciones; frases suspendidas, sin verbo, meramente descriptivas; la supresión de la conjunción ‘y’ y el uso frecuente de los pronombres demostrativos; así se lograrían frases ligeras y se formarían “escenas” que se sucederían unas a otras en la lectura. Es interesante notar que, durante toda su explicación, Brunetière se refiere al escritor como “pintor”, a sus escenas como “cuadros” y a su pluma como “pincel”. Define el estilo, finalmente, como una transposición sistemática de los medios de expresión de un arte a otro (83-88). Que la literatura —arte temporal— tenga intención de trocarse en pintura —arte espacial—, según Brunetière, la vuelve en realidad menos literatura. Finalmente, condena este estilo porque sólo trata de las apariencias y no de las cosas en profundidad.

Laforgue (1903), por su parte, pone el acento en la representación y en la capacidad del escritor impresionista de presentar —tanto como el pintor— una sensación visual del paisaje, en un momento único e irrepetible. En sus obras póstumas se encuentran reunidas las notas sobre el impresionismo en pintura, donde escribe que aquello que vemos está condicionado por ideas preconcebidas, de modo tal que es necesario volver al estadio “primitivo” en el cual el ojo sólo conozca las vibraciones luminosas, sin la influencia que el tacto pueda aportar. Es decir, ver “*la realidad inmersa en una atmósfera viva de formas, descompuesta, refractada, objeto de reflexión de los seres y las cosas, en variaciones incesantes*” (136, mi traducción).

En cuanto a trabajos más actuales, la revista *Genre* publicó en el verano de 2006 un ensayo de Richard Berrong, “Modes of Literary Impressionism”, en donde se plantea que el Impresionismo literario puede definirse, por un lado, desde una perspectiva filosófica y, por otro, como una transposición de técnicas pictóricas en la escritura con

el objetivo de lograr el mismo efecto que la pintura. En este último caso, los rasgos particulares del “Impresionismo literario” al que se refiere son casi exactamente los mismos que había explicado Ferdinand Brunetière más de un siglo antes, aunque en este estudio reciben una valoración positiva. Debe destacarse, asimismo, el estudio de Ann Banfield, análisis exhaustivo en el que se relaciona la literatura de Virginia Woolf con la filosofía de George Edward Moore y Bertrand Russell. En su ensayo “Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time” (2003), llama a los relatos breves de la escritora “telas impresionistas”, “momentos” y “análisis de las apariencias”. Otra publicación de relevancia para este estudio es *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, de Jesse Matz (2001), ya que propone un recorrido por la literatura de algunas de las figuras más importantes del Modernismo en lengua inglesa a partir del concepto de “impresión”. En la introducción, se explica que el Impresionismo en literatura —por oposición a la pintura y a la filosofía— estaría representado por los escritores para los que la ficción debería situarse en el sentimiento que se encuentra entre los sentidos y el pensamiento (1).⁶

Una lectura sostenida de algunos de los relatos de Virginia Woolf conduce a reconocer en ellos las características gramaticales y temáticas que se han señalado hasta aquí. Se puede enumerar una breve serie de citas a modo de ejemplos de los siguientes rasgos estilísticos de cuño impresionista:

- la mezcla de colores: “*al otro lado del huerto, el tono verde-azulado quedaba rasgado por una línea púrpura*” (Woolf, 2007: 234).

- su disolución: “*Dejaron atrás el arriate, caminando ahora los cuatro a la misma altura, y pronto su tamaño menguó entre los árboles y se volvieron casi transparentes cuando la luz del sol y la sombra flotaron sobre sus espaldas formando grandes manchas irregulares y temblorosas*” (Woolf, 2007: 138).

- la atención prestada a la luz, sus cambios y vacilaciones: “*La luz caía ora sobre el lomo gris y pulido de un guijarro, ora sobre la concha de un caracol con sus vetas circulares de color pardusco, o bien, al alcanzar una gota de lluvia, dilataba con tal intensidad de rojo, azul y amarillo las finas paredes del agua que casi esperaba verlas reventar y desaparecer*” (Woolf, 2007: 135).

- la presencia de formas indeterminadas, gracias a construcciones como “una suerte de”, “parecía”, “tal vez”, “como si”: “*Julia Craye, allí encorvada y compacta, sosteniendo su flor, parecía surgir de la noche de Londres, parecía llevar la noche como un manto sobre la espalda*” (Woolf, 2007: 335).

- descripciones que simulan ser percepciones de los personajes o de un narrador omnisciente, que no corresponden con una representación realista del espacio: “A muchos kilómetros por debajo, en un espacio del tamaño del ojo de una aguja, Miranda se puso en pie y exclamó en voz alta: «¡Voy a llegar tarde para el té!»” (Woolf, 2007: 232)

Aún cuando las asociaciones con el Impresionismo que estos ejemplos suscitan parezcan del todo justas, resulta interesante atender asimismo a su interpretación a partir de las relaciones entre la prosa de Woolf y las corrientes estéticas que le fueron contemporáneas.

Bernard Vouilloux, en “Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification” (2004), considera que, mientras la representación es una relación de orden lógico, es decir, que operaría según la fórmula “vale por”, la semejanza es una relación del orden de la percepción y su fórmula sería “es como”. En consecuencia, Vouilloux define la imagen como una “representación semejante a”, esto es, un objeto, plano o

tridimensional, que representa a otro y que mantiene con él una relación de semejanza, de acuerdo a ciertas convenciones figurativas de referencia. En este sentido, no resultaría tan extraño conjeturar que el creciente interés por la percepción hacia el último cuarto del siglo XIX estaría en relación directa con la puesta en cuestión del paradigma de representación clásica. Cuando la representación clásica ya no “vale por” otra cosa, sino que se ha puesto en evidencia el artificio, se interroga, también, qué se percibe y de qué manera. Lo anterior invita a pensar la relación entre las artes, no ya como transposición inmediata a la literatura de unas ciertas preocupaciones de los pintores, sino como el interés común de artistas y escritores por el cuestionamiento de la realidad desde el arte. En relación con esto, la hipótesis que el mismo autor plantea en “L’ ‘impressionnisme littéraire’: une révision” es pertinente, en tanto considera que:

Si estamos de acuerdo en ver en la pintura impresionista una revolución auténtica, esto no se debe a que encarnaría una representación de la realidad más “auténtica” (en tanto se ubicaría más cerca de nuestras sensaciones visuales), sino a que dicha representación ha quebrado las coordenadas de representación pictórica establecidas en el Renacimiento; para nosotros, este giro pictórico señala menos una mutación del régimen del ojo, de la mirada o de la visión, que la “destrucción de un espacio plástico”, según la fórmula de Francastel: su significación debe buscarse no del lado de lo mimético sino de lo semiótico. (Vouilloux, 2000: 85, mi traducción)

En este ensayo, se explica que los historiadores del arte, a partir de un desplazamiento en el estudio del ámbito de la percepción hacia el artístico, sugieren que “la pintura impresionista despliega una serie de transformaciones pautadas, que afectan los parámetros que la representación clásica había recibido del sistema del modelo italiano, concebido y codificado en el Renacimiento” (66, mi traducción). Es decir, no se describen técnicas ni se presenta al Impresionismo como la puesta en escena de un determinado modo de adquisición de conocimiento por medio de la percepción inmediata de la realidad, sino que se sugiere que la historia del arte (como contraparte de la historia de la literatura) concibe esta escuela desde una nueva perspectiva.

Vouilloux traza la génesis de ciertas concepciones que hoy se conocen, en mayor medida, a partir del Impresionismo francés, pero que pueden rastrearse en Alemania y en Inglaterra. Las ideas de John Ruskin que presentan una semejanza sorprendente con el Impresionismo, explica Vouilloux, habrían tenido amplia recepción en Francia a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Así, se vincula el concepto de “ojo natural” [*oeil naturel*] de Jules Laforgue al de “ojo inocente” [*innocent eye*] de John Ruskin. Laforgue habría tenido acceso no sólo a la obra de Ruskin en francés, gracias a la publicación en Francia de traducciones, sino además a artículos y estudios críticos sobre su obra. Asimismo, Vouilloux señala como heredero de Ruskin a Roger Fry, quien postuló la idea según la cual, en determinadas condiciones, sería posible acceder a una sensación visual pura, sin ninguna relación con conceptos preconcebidos, es decir, anterior a los procesos intelectuales a partir de los que las cosas pueden conocerse y nombrarse (75). De este modo, como adelantamos, sería preciso situar la literatura de Virginia Woolf, no sólo en relación con las ideas y concepciones de la pintura impresionista sino también en el marco más vasto de la tradición estética inglesa, donde las ideas de Roger Fry fueron esenciales para la configuración del llamado Modernismo.

Al respecto, Levenson, en el estudio citado más arriba, señala la obra de Walter Pater como antecedente de la subjetividad modernista (10). Según Levenson, Pater examina la subjetividad separada del ámbito de los hechos, en tanto que acepta el hedonismo psicológico de Mill pero no el sistema moral que éste genera, así como aprecia la literatura de Arnold aunque rechaza su dogma. La perspectiva de Levenson reúne literaturas tan dispares como las de Henry James, Joseph Conrad y Ford Madox Ford, al considerar que, a partir de Pater, se operaría un giro hacia el valor de las apariencias como percepción de una subjetividad. Lo que ha ganado relevancia, en consecuencia, es la subjetividad misma.

La prosa imaginativa de Virginia Woolf

Such is the matter of imaginative or artistic literature-- this transcript, not of mere fact, but of fact in its infinite variety, as modified by human preference in all its infinitely varied forms. It will be good literary art not because it is brilliant or sober, or rich, or impulsive, or severe, but just in proportion as its representation of that sense, that soul-fact, is true, verse being only one department of such literature, and imaginative prose, it may be thought, being the special art of the modern world.

Walter Pater, "Style"

Conocido ya por todos es el análisis de Pierre Bourdieu sobre la conformación del campo cultural francés en la segunda mitad del siglo XIX (Bourdieu, 1995). El cambio en el paradigma de representación que Vouilloux estudia al revisar el Impresionismo mantiene relaciones con la búsqueda de una especificidad propia de cada arte a la que se refiere Bourdieu:

El movimiento del campo artístico y del campo literario hacia una mayor autonomía va acompañado de un proceso de diferenciación de los modos de expresión artística y de un descubrimiento progresivo de la forma más propiamente conveniente para cada arte o para cada género. (209)

En su libro *Les Règles de l'art*, Bourdieu explica que la renovación en el plano formal de la literatura habría sido posterior a la de la pintura y menciona a Woolf entre los escritores que llevaron a cabo tal renovación. Ahora bien, en "La escuela de Giorgione", Walter Pater explica que cada una de las artes se fortalece al sobrepasar sus límites y acercarse a las otras, siempre teniendo en cuenta que cada una lo hará de manera particular (Pater, 2000: 133-151). En este sentido, podría pensarse que, en la literatura de Virginia Woolf, el acercamiento a la pintura contribuyó a la invención de un estilo propio.

El ensayo de Vouilloux sobre el impresionismo literario, citado más arriba, es esclarecedor ya que analiza los diferentes aspectos en los que se ha explicado la relación entre la pintura impresionista y la literatura desde el surgimiento de este movimiento en pintura. Su concepto de "influencia" plantea una perspectiva interesante para considerar esta cuestión en la literatura de Virginia Woolf. Como se ha expuesto anteriormente,

Vouilloux analiza las traducciones y la divulgación de textos en Alemania, Francia e Inglaterra durante el siglo XIX y comienzos del XX, y sugiere que, por mencionar una de sus hipótesis, las teorías ruskinianas habrían racionalizado las búsquedas de los pintores impresionistas. Vouilloux considera que en lugar de los “conceptos mágicos” de *anticipación* y *prefiguración* entre críticos, artistas y teorías, estas relaciones deben considerarse en términos de *préstamo* y *recuperación*, lo cual implica una reelaboración de las teorías o conceptos (Vouilloux, 2000: 61-92). Así, invita a pensar que las conceptualizaciones estéticas de Woolf, en el marco de las de sus contemporáneos del grupo de Bloomsbury, no sólo pueden asociarse a las de Pater, sino también a las de los mismos franceses, aunque ya no en términos de simple transposición de ciertas ideas que se traducirían en un determinado estilo literario, pero sí según movimientos más complejos.

En las páginas siguientes se propone, entonces, un acercamiento a algunos aspectos de *The Waves*, con el objetivo de observar de qué modo aparecen las cuestiones sobre las que se viene tratando en la literatura de Virginia Woolf. Se hará referencia a esta novela en particular, en tanto es considerada como un logro importante en su carrera, no sólo por los críticos, sino también por la misma autora (Majumdar y McLaurin, 1975).

The Waves fue publicada en 1931. Virginia Woolf contaba con 49 años y para entonces ya había publicado un volumen de relatos breves, seis novelas y numerosos ensayos en publicaciones periódicas. Su práctica cotidiana de escritura, además, se desarrollaba en el ámbito íntimo: el diario que la autora llevaba y cartas personales. La escritura en estos diversos géneros literarios, es evidente, ocupaba un lugar preponderante en su vida. Según se observa en el diario, todo tipo de actividad cotidiana la incitaba a poner en palabras lo vivido, a armar frases, desde el encuentro con un amigo hasta el paisaje contemplado desde una ventana o, incluso, la misma escritura de sus novelas. En “Life and the novelist” se ofrece una posible explicación: en tanto la vida es la materia con la que trabaja la escritora, ésta nunca descansa, se encuentra constante y fatalmente expuesto a ella (Woolf, 1966 2: 131-136).

Desde las primeras reseñas, *The Waves* se consideró como el punto culminante en la carrera de Virginia Woolf o, al menos, como la obra en la que se cristaliza un estilo que había venido prefigurándose en su producción anterior (Majumdar y McLaurin, 1975). El desarrollo se marca a nivel de la forma, del estilo, en el tratamiento del tiempo y en cuanto a la poesía de su prosa. Así, Louis Kronenberger, en una reseña publicada por el *New York Times Book Review* el 25 de octubre de 1931, considera que *The Waves* se erige como la máxima ruptura con la ficción tradicional (Majumdar y McLaurin, 1975: 273). En otra reseña, aparecida el 5 de diciembre de ese mismo año en *Saturday Review of Literature*, también de Nueva York, se hace referencia a un desarrollo en su obra de lo particular a lo general; se considera la cuestión de los estados de ánimo [“*states of mind*”] como una preocupación de la escritora presente en todas sus obras y se sugiere que, en *The Waves*, Woolf habría pretendido ofrecer un compendio de todos los estados de la mente humana. En esta misma publicación, otra reseña, firmada por Earl Daniels, plantea un perfeccionamiento en el estilo de la autora en cuanto al elemento poético que caracteriza a sus novelas y al tratamiento del tiempo. En un análisis más extenso, Edwin Muir, en esa misma época, escribe que las novelas de Woolf demarcarían una “línea de desarrollo”, en relación con el tratamiento del tiempo, el estilo y en cuanto a una “visión de la vida” particular (Majumdar y McLaurin, 1975: 289-293). En Francia, asimismo, Gabriel Marcel escribe sobre *The Waves* para la

Nouvelle Revue Française y afirma, en febrero de 1932: “Su último libro, en el que converge su obra completa” (Majumdar y McLaurin, 1975: 294, mi traducción).

Estos comentarios coinciden con la percepción de la autora registrada en la entrada del diario del 16 de noviembre de 1931, es decir, muy poco tiempo después de publicada la novela: “¡Qué largo el camino que he debido recorrer para alcanzar este comienzo, si *The Waves* es la primera obra que realizo en mi propio estilo!” (Woolf, 1983: 53, mi traducción).

André Topia (1995) también señala la importancia del lugar de Virginia Woolf en la historia de la literatura y una cierta evolución de su obra. *The Waves*, según Topia, ocuparía un lugar central en estas dos series. Sin embargo, su hipótesis asocia a la escritora no con los novelistas (en la línea de Gustave Flaubert, James Joyce y Alain Robbe-Grillet) sino con los poetas románticos ingleses, William Wordsworth y Percy Bysshe Shelley, en lo que concierne al manejo del lenguaje y la relación con los objetos del mundo, es decir, la cuestión de la representación. Topia sostiene que existe una “irradiación misteriosa, casi alucinatoria, que parece surgir de las cosas en la obra de Virginia Woolf, en tanto se emancipan de su función cotidiana o de la red de asociaciones afectivas que las une a los humanos” (434, mi traducción).

Al detenernos en las entradas del diario de Woolf de septiembre de 1926, se advierte que una imagen marca la génesis de *The Waves*: una aleta de pez deslizándose en la distancia. En la entrada del 30 de septiembre de 1926, se lee el intento de la escritora por esclarecer un estado de ánimo que, en tanto le resulta difícil precisar en un término, ensaya varios, y lo concibe, asimismo, como una imagen: “uno ve pasar una aleta” (mi traducción). En el transcurso de la escritura Woolf comprende que se trata, entonces, del origen de su próxima novela.

La imagen de la aleta marca un recorrido de lectura en *The Waves*; es una imagen presente tanto en los interludios como en los capítulos que componen el cuerpo de la novela, aún cuando la diferencia de estilos entre las dos partes es notable desde el primer vistazo y ha motivado diversos análisis por parte de los especialistas. Si los interludios, en general, se relacionan con la poesía y con la pintura —tal como sugiere, por ejemplo, Allen McLaurin, según se comentará más abajo—, la abundancia de imágenes en los fragmentos que reproducen los soliloquios de los personajes ha suscitado numerosas interpretaciones. Génesis y poética, la imagen de la aleta podría considerarse como una explicación posible del funcionamiento de las imágenes en la novela:

No hay que despreciar estos momentos de fuga. Rara vez se dan. Tahití se convierte en algo plenamente posible. Apoyados los codos en este parapeto, veo a lo lejos la extensión de las aguas. Aparece una aleta. Esta simple impresión visual no está vinculada a línea de razonamiento alguno, salta de la misma manera que uno puede ver la aleta de una marsopa apareciendo en el horizonte. De esta manera, las impresiones visuales transmiten breves manifestaciones que, al paso del tiempo, llegamos a despejar del velo que las cubre y a formular en palabras. (Woolf, 2000: 143)

Se percibe claramente que las palabras de uno de los personajes, Bernard, casi repiten las que Woolf había escrito en su diario tres o cuatro años antes. Estas frases se encuentran en la segunda mitad de la novela: Percival ya ha muerto, Bernard reflexiona sobre el final de una etapa en su vida, el final de su juventud. Si bien, al comienzo del

capítulo, esto simplemente se afirma como hecho, luego también Bernard se siente abatido, incluso se cuestiona para qué describir, con qué autoridad puede él recortar la realidad y hacer frases, inventar historias. Luego, surge la visión. La pérdida de la juventud se asocia, en principio, con el reconocimiento de que algunos sueños quedarán sin cumplir; en ese momento Bernard tiene la certeza de que nunca viajará a Tahití. Sin embargo, cuando la aleta aparece a lo lejos, Tahití es posible.

Para Virginia Woolf, las impresiones visuales, en un determinado momento, comunicarían *algo*, si bien no siempre es posible comprender exactamente lo que significan; la imagen surge por fuera de cualquier razonamiento lógico y sólo más tarde será posible traducirla en palabras. En relación con esto, Diane Gillespie (1988) afirma que, para Woolf, “*Algo esencial en la experiencia humana trasciende las palabras*”, y lo asocia con la búsqueda de un lenguaje nuevo: “*La imaginación visual de Woolf afecta su respuesta a las palabras y aquella de sus personajes. [...] Las palabras se han vaciado de sentido por el uso, han perdido la relación que tenían con los sentimientos*” (74-78). Es importante notar que, a pesar de esto, Woolf nunca abandona el lenguaje, si bien en ocasiones habla de los pintores anhelando la pureza de su medio —tal como se lee en su ensayo “Walter Sickert” acerca del “reino mudo” de la pintura—; su contienda es siempre acerca de cómo llevar estas imágenes al lenguaje, para transformarlo, para decir algo que está más allá (Woolf, 1950: 172-185). Esto se explicita en la entrada del diario del 12 de agosto de 1928: “*La apariencia de las cosas tiene un gran poder sobre mí. Aún hoy, observo los cuervos batiéndose contra el viento y pienso, instintivamente: «¿Cuál es la frase?»*” (Woolf, 1983: 191, mi traducción). Aquí la imagen no surge espontáneamente en la imaginación de la autora, sino que se trataría de una escena natural que Woolf observa directamente.

Tanto como los cuadros a los que había hecho referencia diez años antes,⁷ durante la escritura de *The Waves* subsiste esta urgencia por poner las imágenes en palabras, lograr recrear por escrito una imagen que para ella parece ser muy real y auténtica y, especialmente, lograr transmitir por medio de las palabras los sentimientos que la imagen suscita. No obstante, si bien en otras ocasiones escribe sobre cuadros e imágenes naturales, la visión que da impulso a esta novela, como se señaló anteriormente, es de otra índole. Quizás, puede asociarse con la nueva dimensión que invocan las palabras del Bernard hacia el final de *The Waves*:

«Esto lo observe incluso en el más alto momento de mi angustia, cuando, estrujando un pañuelo, Susan gritó “amo, odio”. “Un criado despreciable”, dije, “ríe en la buhardilla”, y este pequeño ejemplo de estructuración dramática demuestra lo muy incompleta que es nuestra fusión con las propias experiencias. En los contornos de toda angustia hay un individuo observador que señala con el dedo, un individuo que musita como él musitó a mi oído aquella mañana veraniega en la casa en que el trigo llega a la altura de la ventana: “El sauce crece en el prado junto al río. Los jardineros barren con grandes escobas, y la señora escribe sentada”. De esta manera me encaminó hacia aquello que se encuentra más allá, fuera de nuestro propio ámbito, hacia lo que es simbólico y, en consecuencia, quizá permanente, si es que hay permanencia en nuestro dormir, comer, respirar, en nuestras vidas tan animales, tan espirituales y tumultuosas. (Woolf, 2000: 187)

En el soliloquio final de *Bernard* se cuenta la vida de estos personajes desde la perspectiva del primero, presentando referencias algo más explícitas de la vida cotidiana, nombrando los sentimientos como tales. En este fragmento, se pone de manifiesto la angustia, se citan frases de momentos pasados textualmente, se recuerdan estados de ánimo y se sugiere una explicación. Estas líneas retoman motivos recurrentes en la novela: los jardineros barriendo y la señora que escribe sentada son imágenes de la infancia que aparecen como recuerdos a lo largo de su vida; los sauces y el río puntúan un encuentro entre Bernard y Neville en la juventud. Estas imágenes son ahora simbólicas: en esta reflexión de Bernard se sugiere que aquellas bellísimas imágenes que fueron apareciendo a lo largo de la novela, tal como la visión momentánea del jardín desde la ventana durante una conversación, encierran algo permanente, y el símbolo sugiere que habría un significado “más allá y por fuera”, aunque esto no pueda expresarse más que por medio de lo que aparece como transitorio. Toda la novela podría considerarse, entonces, como un intento por plasmar algo esencial, una visión que trascienda la experiencia cotidiana y ajena a cualquier razonamiento. En efecto, al terminar la segunda versión de la novela, Woolf anota en su diario: “así concluye lo que comenzó con aquella visión, en el verano de la desdicha” (Woolf, 1983: 302, mi traducción). Siguiendo a John Mepham, es posible asociar esta visión con las innovaciones técnicas que plantea la literatura de Virginia Woolf. Los experimentos formales en la literatura de Woolf nunca fueron un fin en sí mismos, sino que fueron recursos de los que la escritora se valió en su búsqueda infatigable sobre el significado de la vida y cómo representarla (Mepham, 1991: 77). Woolf desarrolla el motivo de “la vida en la literatura,” en su ensayo “Modern Fiction” (1933: 184-195). Es decir, aquello que se pretende comunicar con la literatura determina la forma. En este sentido, tal vez, sería posible considerar que, en *The Waves*, se explicitarían diferentes maneras de relacionarse con el lenguaje, representadas en algunos de los personajes, como se sostendrá más adelante.

Las reseñas que juzgan *The Waves* como la madurez del estilo de Woolf, nos invitan a considerar al menos dos momentos anteriores. En *Night and Day*, novela de 1919, el narrador recurre a las imágenes al tratar de transmitir el estado de ánimo de uno de los personajes:

cuando el viejo se negó a escucharle y se marchó, una extraña imagen se abrió camino en el cerebro de Denham; era la visión de un faro cuya luz atraía a los pájaros, extraviados en la oscuridad de la noche y asustados por la tormenta, que venían a golpear con sus alas contra los cristales. Sentía la desconcertante sensación de ser a un tiempo faro y pájaros; se sentía luminoso y brillante y al mismo tiempo enloquecido por la angustia de los pájaros que venían a chocar contra los cristales. (Woolf, 1956: 1260-1)

En *To the Lighthouse* (1927), por otra parte, abundan las construcciones comparativas, como ésta que el narrador omnisciente reproduce, una visión que Mrs. Ramsay suscita en Lily Briscoe:

Lily acabó por alzar la vista, y allí estaba mistress Ramsay, por entero inconsciente de qué es lo que podía haber sido causa de su hilaridad, a la vez que conservaba su aire aquel presidencial, pero despojado ahora del menor atisbo de autoridad, y en su lugar un algo diáfano como el espacio que las

nubes dejan finalmente al descubierto del pequeño espacio de cielo que duerme junto a la luna. (Woolf, 1985: 56)

En la afirmación de Bernard sobre la simbología de las imágenes en *The Waves*, entonces, se encuentra una posible clave para pensar el “desarrollo” de la escritura de Woolf, en tanto aquello que en *Night and Day* aparece narrado (“una extraña imagen se abrió camino en el cerebro de Denham”) y en *To the Lighthouse* en forma de comparación (“un algo diáfano como el espacio que las nubes dejan finalmente al descubierto”), aquí se explicitaría como una poética fundada en lo que Bernard nombra “símbolo”.

Es importante, asimismo, señalar la profusión de imágenes que se ofrece en esta novela, en la que abundan las metáforas: metáforas que surgen de metáforas y terminan en comparaciones; comparaciones que, por lo general, acercan el mundo humano a la naturaleza. Es, en parte, en relación con esta profusión de imágenes que la crítica, en la primera recepción de la novela, asocia *The Waves* a la poesía. Llaman a Woolf poeta metafísica e imagista, a la novela “poema” y se citan innumerables fragmentos del texto (Majumdar y McLaurin, 1975: 269, 274, 275).⁸ Uno de los soliloquios de Rhoda ilustra la profusión de imágenes a partir de la cual se construye la novela:

Mi senda ha ascendido y ascendido, hacia un árbol solitario, junto a una charca, en la cumbre. He partido las aguas de la belleza, al atardecer, cuando las colinas se cierran como las alas de los pájaros se pliegan. A veces, he cogido un clavel rojo y briznas de heno. Sola me he hundido en el césped, he tocado un viejo hueso y he pensado: Cuando el viento se incline para barrer esta altura, quizá no encuentre más que un puñado de polvo. (Woolf, 2000: 156)

Sin embargo, podría decirse que el árbol aquí no tiene el mismo estatuto que el sauce que menciona Bernard en el fragmento que se citó más arriba.⁹ En cierto sentido, a partir de estas imágenes Rhoda estaría tratando de comunicar un pensamiento que defina su vida completa. Por el contrario, los motivos del sauce y el río, que aparecen en la cita de Bernard no constituyen metáforas sino que se ofrecen, aparentemente, como referentes reales (que permiten la apertura hacia lo simbólico, es cierto), tal como se aprecia en las líneas siguientes: “Yaces en esta ardiente orilla, en este bello y muriente pero todavía luminoso día de octubre, contemplando cómo pasan flotando las barcas, barca tras barca, a través de las peinadas ramas del sauce” (Woolf, 2000: 66). El personaje estaría observando ese río, los botes, el sauce. Así, en la novela es posible señalar descripciones que aluden a diferentes tipos de imágenes, comparables a las que se encuentran en los diarios de la escritora: cada uno de los personajes construye un tipo particular de descripción.

En efecto, en varios momentos de *The Waves*, los personajes (en especial, los masculinos) explicitan su inquietud por la relación entre la realidad y las palabras, y la concepción de esta relación tendría que ver con la personalidad de cada uno, con su manera de percibir lo que Woolf (1933: 184-195) llama “la vida”. Así, Louis, al comienzo de la novela manifiesta que desprecia a quienes juegan con imágenes (32). Neville, el poeta, anhela ubicarse en “el límite de las palabras” (38). Para él, las palabras no alcanzan para describir la realidad, no *definen*:

«En un mundo que contiene el presente momento», dijo Neville, «¿a santo de qué distinguir? A nada debemos dar nombre, no sea que al hacerlo lo alteremos. Dejemos que todo exista, que exista esta orilla, que exista esta belleza. El sol calienta. Veo el río, Veo árboles manchados y quemados a la luz del otoño. Las barcas pasan ante mi vista, a través del rojo, a través del verde. (63)

El momento presente aquí se percibe como uno y completo. Neville afirma que las palabras no sólo no definen, sino que, al nombrar, éstas imprimen transformaciones en las cosas. La naturaleza, simplemente, existe. Por último, Bernard, el novelista, crea la realidad con sus frases:

Espera, Neville, espera, déjame hablar. Del fondo de la cacerola ascienden burbujas de plata. Imagen sobre imagen. Soy incapaz de permanecer sentado ante mis libros, como Louis, con feroz tenacidad. Debo abrir el portillo para que salgan estas frases encadenadas con las que uno cuanto ocurre, de manera que, en vez de incoherencia, se perciba un hilo de vagabunda línea que una sutilmente una cosa con otra. (39)

Así, tanto como en “Modern Fiction” o “Life and the Novelist”, también en esta novela se sugiere que la escritura revelaría una determinada manera de representar la realidad. *Realidad* que, siguiendo el desarrollo de los ensayos de la misma Woolf, no es otra que la “vida interior”, esa “*inner life*” a la que se refiere Walter Pater, aquello que el escritor-artista es capaz de plasmar en los textos.¹⁰ Ahora bien, esta relación que aparece explícita en lo que constituye el cuerpo de la novela, se resuelve con una forma inédita en los interludios.

Los interludios son pasajes en cursiva, intercalados entre los fragmentos más extensos que transcriben los pensamientos de los seis personajes. El narrador omnisciente presente en estos párrafos marca una primera diferencia entre los interludios y el resto de la novela. Se describe el viaje del sol en el cielo y las variaciones que produce la incidencia de la luz sobre una playa, unas colinas, una casa y su jardín. Podría establecerse una relación temporal entre los momentos del día y los momentos de la vida: la mañana es la infancia, la noche remite al final del día y de la vida. A medida que el sol recorre su trayecto en los interludios, los personajes en los capítulos contiguos van creciendo y envejeciendo. Cabe destacar, además, la asociación posible con las series de cuadros impresionistas sobre un motivo con variaciones, tales como la catedral de Rouen pintada por Claude Monet o los paisajes de Camille Pissarro.

Por su parte, Allen McLaurin (1973), compara ciertas ideas sobre el color que aparecen en análisis contemporáneos de las pinturas de Paul Cézanne y Vincent Van Gogh con los usos de los colores en las novelas de Virginia Woolf (70-84). McLaurin toma como referencia un ensayo de Maurice Denis sobre Cézanne (que, a su vez, tradujo Roger Fry en enero de 1910) para distinguir dos niveles en el tratamiento de los colores: el fisiológico —mera percepción de colores o sonidos— y el intelectual o psicológico —que implica una idea— (Bullen, 1988: 60-76). Así, analiza la aparición de los colores en *The Waves* según esta distinción. De este modo, el tratamiento sorprendentemente nuevo de los colores en *The Waves* “correspondería” a los colores en los cuadros de Cézanne según el análisis de Denis. Mc Laurin sostiene que en *The Waves* el color se encuentra asociado tanto con la psicología de los personajes como con

la posibilidad de acercar la literatura a la pintura, señala una diferencia entre el tratamiento del color en los interludios y en el resto de la novela, y compara, además, a los interludios con la materialidad del lienzo (79).

La naturaleza y el espacio de los seres humanos en los interludios también se reúnen en las metáforas y comparaciones: el sol se compara a una mujer, las olas golpean en la costa como guerreros con turbantes. En el marco de la obra de Woolf, los interludios se han asociado al capítulo central de *To the Lighthouse* y a los relatos breves (Banfield, 2003). Tanto como en “Monday or Tuesday”, donde el vuelo de una garza orienta la mirada, en los interludios la descripción se vuelve cinética gracias al vuelo de los pájaros, que guía la descripción: surcan el cielo, se posan en los árboles y desde allí miran hacia el suelo. Sin entrar en disquisiciones sobre la simbología de las imágenes, los interludios —en principio— presentarían entonces la naturaleza despojada de sentimientos, en contraposición con la naturaleza cargada de la subjetividad de los personajes que se encuentra en los capítulos.

Aún si rechazáramos la hipótesis de la transposición directa de un estilo pictórico a uno literario, preguntamos, ¿habría sido posible antes del Impresionismo escribir frases que describieran luces y sombras púrpuras? Y, antes que llegar a escribirlo, ¿verlo? (Gombrich 2009, 27; Roger 2007). Siguiendo a Vouilloux (2000) en cuanto a la recuperación y los préstamos en la historia del arte, sugerimos que la mirada que guía y da forma a estas “narraciones” ha aprendido a ver desde las pinturas, es una mirada artística: brillos y sombras, la luz cambia los objetos, se desconfió de las apariencias, se acerca el foco y se describe una gota de lluvia con tanto cuidado como un pintor prerrafaelita había pintado cada uno de los pétalos de las flores de un jardín. Imposible olvidar a Walter Pater como influencia de Woolf, quien postula que cada partícula del lenguaje cuenta en la escritura artística.¹¹

Por lo demás, en el mundo del arte, todo es posible: así como Tahití se vuelve posible para Bernard, desde el arte es posible comunicar algo que surge “por fuera de cualquier razonamiento”.¹² Tal vez se trate del “lenguaje secreto” que reclama Virginia Woolf en su ensayo sobre el cine; “*some secret language*”, entonces, que podría plantearse como la mediación entre esa visión y su comunicación: artilugio de la escritora modernista, reflexión sobre la capacidad evocativa del lenguaje y puesta en escena. *The Waves* podría leerse como la realización más completa de un programa, una obra de arte en la cual cierta “normalidad cotidiana” se encuentra abolida y cede el paso a una visión en donde los objetos encuentran un nuevo brillo. En particular, los interludios permanecen bajo la mirada del lector como cuadros cuyo marco es la cursiva que los separa del resto de la novela.

Ahora bien, si se vuelve a considerar que la obra de Woolf presentaría una “línea de desarrollo”, —según lo planteó la crítica contemporánea a la publicación de *The Waves* y la misma autora—, los interludios constituirían el punto culminante de la imagen en la literatura de Woolf. Tal como se propuso anteriormente, en la obra de Woolf, las imágenes mostrarían un grado de complejidad mayor, conforme van pasando los años. Se sugirió que en su ficción breve y en *Night and Day* se explicita que las imágenes se describen cuando los personajes se quedan sin palabras para expresar sus sentimientos. Aquí, la adscripción de estos textos a un Impresionismo literario resulta casi evidente, según los parámetros que describimos en el primer apartado del artículo. Sin embargo, es posible conjeturar, asimismo, que estas imágenes han sido concebidas en función de una comprensión y representación particular de la realidad. En novelas como *Jacob's Room* y *To the Lighthouse* se podría leer un “estadio intermedio”, en

donde las comparaciones y las metáforas definen a los personajes y describen lugares, sin que se explicite la “falta de palabras”. Tal vez, esto tiene que ver con que este lenguaje se va haciendo cada vez más complejo y adquiriría estatuto por sí mismo, gradualmente. De este modo, los interludios, su lirismo, las imágenes que se suceden unas otras, ya ausente el “como si” omnipresente en los textos de su juventud, señalan —*some observant fellow who points*, como lo expresó Bernard—, quizás, la “vida” que Woolf intentó sugerir en sus ensayos (también por medio de imágenes) y que en el diario confiesa no poder asir.¹³ En este sentido, estarían comunicando la interioridad de la autora, poeta-artista, por medio de lenguaje secreto que sólo puede verse y sentirse, pero no decirse.

Bibliografía

- Banfield, Ann (2003) “Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time”. En *Poetics Today*, 24: 3, pp. 471-516.
- Bell, Clive (1914) *Art*. Frederick A. Stokes Company, Londres. [On line]. Disponible en <http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm> (Consultado el 16 de noviembre de 2013)
- Berrong, Richard (2006) “Modes of Literary Impressionism”. En *Genre*, 39, pp. 203-228.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.
- Brunetière, Ferdinand (1883) *Le Roman Naturaliste*. Calmann Lévy Éditeur, Paris.
- Bullen, J. B. (ed.) (1988) *Post-Impressionists in England*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Edel, Leon (1981) *Bloomsbury. A House of Lions*. Penguin Books, Nueva York.
- Francastel, Pierre (1974) *L'Impressionnisme*. Denoël/Gonthier, Paris.
- Gabrieloni, Ana (s/d) “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”. En *Saltana. Revista de literatura y traducción* [On line]. Disponible en <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> (Consultado el 02 de julio de 2006)
- Gillespie, Diane (1988) *The Sister's Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse University Press, Nueva York.
- Gombrich, Ernest H. (2009) *La historia del arte*. Phaidon, Londres.
- Hollander, John (1995) *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. U of Chicago Press, Chicago y Londres.
- Laforgue, Jules (1903) “L'Impressionnisme”. En *OEuvres Complètes*. Société du Mercure de France, París, pp. 133-145.
- Levenson, Michael H. (1984) *A Genealogy of Modernism, A study of English literary doctrine 1908-1922*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Majumdar, Robin y McLaurin, Allen (eds.) (1975) *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Routledge, Londres.
- Matz, Jesse (2001) *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Mepham, John (1991) *Virginia Woolf A Literary Life*. Macmillan, Londres.
- McLaurin, Allen (1973) *Virginia Woolf. The echoes enslaved*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pater, Walter (2000) *El Renacimiento*. Leviatán, Buenos Aires.

- Peters, John G. (2001) *Conrad and Impressionism*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Reed, Christopher (ed.) (1996) *A Roger Fry Reader*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- “Reviews. *Monday or Tuesday*” (1922) En *The New Age*, núm. 30, vol 24, p. 315.
- Roger, Alain (2007) *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Ruskin, John (2005) *Modern Painters*, vol. 1. Elibron, Nueva York.
- Scholes, Robert (2006) *Paradoxy of Modernism*. Yale University Press, New Haven, CT y Londres.
- Topia, André (1995) “The Waves: *L’oeil et le monde*”. En *Études Anglaises*, núm 48, vol 44, pp. 430-442.
- Van Gusteren, Julia (1990) *Katherine Mansfield and literary impressionism*. Rodopi, Amsterdam y Atlanta.
- Vouilloux, Bernard (2000), “L’ ‘Impressionnisme littéraire’: une révision”. En *Poétique*, 121, 61-92.
- (2004), “Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification”. [On line]. Disponible en http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26acute%3Bsentation_et_resemblance. Consultado el 20 de octubre de 2014)
- Woolf, Virginia (1985) *Alfaro*. Seix Barral, México.
- (1950) *The Captain's Death Bed and Other Essays*. The Hogarth Press, Londres.
- (1966) *Collected Essays*, vol. I. The Hogarth Press, Londres.
- , (1966) *Collected Essays*, vol. II. The Hogarth Press, Londres.
- (1933) *The Common Reader*. The Hogarth Press, Londres.
- (1983) *The Diary of Virginia Woolf*, 5 vols. Anne Olivier Bell (ed.). Harcourt Brace & Company, Nueva York.
- (1972) *A Haunted House and Other Short Stories*. Harcourt, Londres.
- (1999) *Night and Day*. Oxford University Press, Nueva York.
- (1998) *Jacob's Room*. Bantam Books, Nueva York.
- (1956) *Obras Completas*. José Janés Editor, Barcelona.
- (1999) *Orlando*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- (2007) *Relatos completos*. Alianza, Madrid.
- (2000) *Las olas*. Fabula, Barcelona.
- (2005) *To the Lighthouse*. Harvest Books, Orlando.
- (1999) *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- (1992) *The Waves*. Penguin Books, Londres.
- Zola, Émile (1991) *Écrits sur l'art*. Gallimard, París.

¹ La reseña no está firmada.

² Se conserva la mayúscula en “Modernismo” a los efectos de marcar su carácter de objeto de investigación crítica. Véase Robert Scholes (2006) *Paradoxy of Modernism*. Yale University Press, New Haven, CT y Londres, p. xii.

³ Las exposiciones tuvieron lugar en las Grafton Galleries de Londres, en 1910 y 1912, y generaron una gran polémica en el público inglés. (Cfr. Bullen 1988)

⁴ & *I insist (for the sake of my aesthetic soul) that I don't want to read stories or emotions or anything of the kind into them; only pictures that appeal to my plastic sense of words make me want to have them for still life in my novel.* (Woolf, 1983: 168)

En lo sucesivo, en las citas del diario se respetará la caligrafía del original, manteniendo & en lugar de “and”, “dont” en lugar de “don't”, etc.

⁵ Véase Vouilloux (2000) esp. pp. 61-66.

⁶ Los escritores sobre los que trata Matz son Walter Pater, Henry James, Joseph Conrad, Thomas Hardy, Marcel Proust y Virginia Woolf, entre otros.

⁷ Woolf (1983): “*I see why I like pictures; its as things that stir me to describe them*”. (16 de julio de 1918)

⁸ El acercamiento de *The Waves* a la poesía no siempre implica una valoración positiva. Cfr. p. 286: “*we see a torrent of imagery because the imagist tap has been left running*”.

⁹ La clasificación de John Hollander (1995) de los diferentes tipos de éfrasis podría ser aquí un enfoque interesante de análisis. Véase *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. U of Chicago Press, Chicago y Londres.

¹⁰ “*For just in proportion as the writer's aim, consciously or unconsciously, comes to be the transcribing, not of the world, not of mere fact, but of his sense of it, he becomes an artist, his work fine art.*” Pater (1918) p. 9.

¹¹ “*The elementary particles of language will be realised as colour and light and shade through his scholarly living in the full sense of them.*” (Pater 1918: 21).

¹² Cfr. *Supra* el análisis que ofrece Vouilloux de Jules Laforgue y Roger Fry en relación con las ideas de John Ruskin.

¹³ Woolf (1983: 34) “*But I am fearful of what I call (though this much puzzles Fraulein Gulde) Life. (Fr. G. is studying my works in the Brit. Mus. & cannot be sure what life is, so writes to ask me)*”.